

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych

ROK I. Poznań, dnia 10 listopada 1925. NR. 21.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Mikołaj z Chrzanowa.

(Przyczynek do historji muzyki krakowskiej w XVI wieku).

(Dokończenie).

Niebawem miała kapituła zasięgnąć porady Mikołaja w sprawie organów. Już na posiedzeniu w dniu 10 czerwca r. 1547 stwierdzono konieczność naprawy organów po dokładnej rewizji, której miał dokonać Mikołaj [1]. Na posiedzeniu w dn. 23 września t. r. raz jeszcze wymieniono wady instrumentu i wysłuchano opinji organisty, który przybył na posiedzenie, mając spisane swe żądania na kartce w języku polskim [2]. Orzeczenie Mikołaja wpisał notarjusz kapituły do protokułu [3]. Jest ono niezmiernie ważne dla historji organów w Polsce, ponieważ jest najstarszym tego rodzaju dokumentem i świadczy o tem, że Mikołaj pragnął powiększenia instrumentu, aby uczynić zadość swym pragnieniom artystycznym. Opinję Mikołaja z Chrzanowa podaję w dokładnym odpisie:

„Naprzod miechi nowe, piencz na manual a czterzi na pedal mają bicz. Stholiecz nowy myechom y komora. Item trąmbi wssistki wibracz y wichendozicz s prochu, a ktore szie połamali oprawicz. Principal wipulierowacz. Item liadę szijącz, oprawicz, futrowacz nową irzchą. Item liadę oprawicz, abi ieden gloss drugiemu nie ukradal, abi też nie chwitalo. Trakturę nową zwiescz abi bilo pobitnei gracz. Claviatura tha szie yusz wirobila, trzeba nowej do wielkiego opus. Alie do pozitiwu nyetrzeba. W positiwie prziczinicz pusanik maly. I w wielkiem opus szalamaie też prziczimicz, cimbale oprawicz abi zwoniły. Stoliecz też oprawicz albo

[1]) AAC IV, k. 231 r.

[2]) Tamże, k. 237 v. do 238 r.

[3]) Tamże.

znowu obicz deskamy. Jn summa nie odmyeniacz trąmb bo schą dobre, tilko oprawicz i skorigowacz wssistkie glossi, których iest 25. W pedalie zwieszcz regestraturę, iednem regestrem do wssistkich glossow y wipelnicz wssistki glossi ktorich niemasz, a zwłaszcza dolnich tramb na pusan wielkj y maly y na mixturą".

Pracę nad naprawą organów powierzyła kapituła organmistrzowi Józefowi, którego protokół nazywa „organista et fex organorum longe excelens"[1]. Jest to zapewne ten sam, który w rachunkach dworu król. z 1550 wzgl. 1551 jest nazywany „Jozephus organorum structor" i naprawia regał królewski[2]. Już w r. 1542 zajęty był małą korekturą organów katedralnych, za co otrzymał 24 grosze[3]. Czy uchwaloną w r. 1547 gruntowną reparację i częściową przebudowę organów podjął mistrz Józef natychmiast, o tem mało mówią akta kapitulne. W księdze „Fabrica Ecclesiae" niema o tem wzmianki do r. 1554, w którym dopiero wiceprokurator kapituły notuje: „a reparatione duarum clavium ad scalam organi gr. 3"[4]. Prawdopodobnie jednak praca odbywała się, ale nie dość może szybko, skoro kapituła na posiedzeniu w dn. 16 maja r. 1549, postanawiając zakupić ołów dla sporządzenia piszczałek, przynagla organmistrza do szybszego ukończenia pracy („...ut... eo celerius organa ipsa reficiat")[1]. Czy „insigne opus", organy, były wytrzymałe po tej „gruntownej naprawie", wątpić można. Być może jednak, że stary już mistrz Mikołaj nie mógł się niemi opiekować należycie, a jego zastępca niewiadomego nazwiska nie był dość starannym. W latach bowiem 1561—62, już po śmierci Mikołaja, ponowna reparacja okazała się konieczną, a prowadził ją znowu mistrz Józef[2]. (Naprawa w r. 1582 i 1584 prowadził organista Maciej z Pabijanic)[3].

Brak księgi protokularnej „Actorum" z lat 1552—86 nie pozwala nam śledzić ostatnich lat Mikołaja, spędzonych na służbie kapituły. W księgach wydatków kapituły wspomniane jest jego nazwisko ostatni raz w r. 1555[4], jednakże w dokumentach i aktach krakowskich z następnych lat, lecz nie należących do kapituły i nie dotyczących jej, spotykamy się z „Mikołajem organistą", co do którego nie można na razie powziąć przekonania, iż jest identyczny z naszym Mikołajem.

Ograniczyć się zatem musieliśmy do omówienia stosunku Mikołaja z Chrzanowa do kapituły w latach 1518—1555, tj. przez 37 lat pozostawania Mikołaja na stanowisku organisty katedralnego. Mieliśmy sposobność stwierdzenia, iż Mikołaj wszedł w stosunki z dworem królewskim, gdzie zapewne zetknął się z innymi wirtuozami i kompozytorami. Mikołaj był świadkiem rozwoju muzyki

[1]) A. A. C. IV. K. 238 r.

[2]) Tomkowicz, s. 18.

[3]) Księga rachunkowa z XVI w. (bez tytułu i pag.).

[4]) Tamże.

[1]) AAC IV, k. 312 r.

[2]) Księga rach.

[3]) Tamże.

[4]) Tamże.

polskiej od Sebastjana z Felsztyna do Mikołaja Gomółki niemal, na co wystarczyło jego życie, prawdopodobnie prawie siedmdziesięcioletnie. Gdy w r. 1518 obejmował swą służbę katedralną, *Sebastjan z Felsztyna* rozpoczynał działalność jako teoretyk i niewątpliwie już wówczas kompozytor. Tradycja świetnej działalności *Henryka Fincka* na dworze królewskim długo jeszcze świeciła przykładem. W tymże roku 1518 dwór polski posiadał już dalszego następcę Fincka w roli nadwornego kompozytora. Poliński wymienia „jakiegoś Pocza (?) nieznanego ani historji muzyki powszechnej ani kronikarzom naszym".[1]) Oczywiście nie jest znany w takiej pisowni, wówczas zazwyczaj niezbyt dokładnej. Jestto spolszczona pisownia nazwiska kompozytora niemieckiego, znanego w bibljografji jako Georg Botsch.[2]) W dniu 10 października r. 1518 otrzymuje od króla za skomponowanie litanji 3 fl.).[3]) Niewątpliwie Mikołaj miał sposobność poznania Botscha, choćby przy okazji wykonania litanji w katedrze. Dalej podaje Poliński na podstawie nieznanych mi źródeł imię jakiegoś polskiego kompozytora nadwornego około r. 1540, Władysława, o którego twórczośc nic jednak dotychczas nie wiemy;[4]) nie jest również pewnem, czy był kompozytorem kapelmistrz król. Jan Wierzbkowski, następca Włocha Caetaniego, żyjący jeszcze w czterdziestych latach.[5])

[1]) „Dzieje muzyki polskiej w zarysie", str. 52.
[2]) R. Eitner „Quellenlexikon".
[3]) Poliński, tamże.
[4]) tamże, str. 52.
[5]) Tomkowicz, op. c. str. 115.

W tym czasie już tworzy Wacław z Szamotuł, przyjęty na dwór królewski w charakterze kompozytora.[1]) Dr. Tomkowicz utożsamia owego „Władysława" z Szamotulczykiem, twierdząc iż w zapiskach rachunkowych dworu zamiast „Venceslao" wpisano mylnie „Vladislao".[2]) W takim razie nie byłoby jasnem, dlaczego „Venceslaus componista" został przyjęty na służbę królewską („susceptus in servitium") dopiero w dniu 6 maja r. 1547,[3]) skoro od 1544 roku jest w tych samych rachunkach zapisywany „Władysław".[4]) Są to więc dwie różne osobistości; Wacław jest następcą Władysława jako kompozytor królewski, pozostając na tem stanowisku do r. 1554.[5]) Czy Mikołaj zetknął się z Marcinem Leopolitą, wątpić można, skoro na dwór krakowski przybywa Leopolita jako kompozytor dopiero w r. 1560[6]). Był Mikołaj może świadkiem rozwijającego się talentu Mikołaja Gomółki od r. 1550. Wówczas jednak jeszcze nie mógł Gomółka być kompozytorem. Obok Wacława zaś był nadwornym kompozytorem Flamandczyk, zwany w rachunkach dworu „Joannes Baston flander", (w r. 1552/1553).[7]) — Dwór królewski posiadał obok kompozytorów, także wybitnych wirtuozów, z których zwłaszcza organiści interesowali Mikołaja z Chrzanowa w pierwszym rzędzie.

[1]) tamże, str. 123.
[2]) tamże, str. 118.
[3]) tamże, str. 123.
[4]) tamże, str. 115.
[5]) Poliński, op. c. str. 75.
[6]) Tomkowicz, op. c. str. 122.
[7]) Poliński str. 55 i Tomkowicz str. 124.

Z nich zasługują na wspomnienie przedewszystkiem: nieznanego nazwiska Sebastjan, zwany często „Sobkiem" (1544—1552?)[1]) i Marcin z Jędrzejowa (od 1552?)[2]) Sobek był także klawicymbalistą[3]), podobnie jak Mikołaj z Chrzanowa i każdy ówczesny organista.

Mikołaj z Chrzanowa był świadkiem powstania i kilkunastoletniego rozwoju kapeli roranckiej (od r. 1543).[4]) Wszedł nawet w osobiste stosunki z tą kapelą, a to z racji swego w katedrze stanowiska. Mamy na to dowody, bez których zresztą stosunek ten nie mógłby również ulegać wątpliwości. Stało się to za prepozytury roranckiej ks. Mikołaja z Poznania, Benedykta ze Stryjkowa (?) i Krzysztofa Borka (?)[5]). W „Elenchus omnium perceptorum etc. Rorantistarum" czytamy:[6])

1548. Item in die Annuntiationis Mariae Nicolao Organistae et calcantibus dedi gr. XII".

1553. Nicolao organistae in festo Sanctae Barbarae missam Rorate in organo tangenti dedi grossos XII".

Z braku kompletu w chórze roranckim, co zdarzało się często i wywoływało braki, powodujące aż interwencję królewską, pomoc organisty była niezbędna. Przy takiej sposobności pomoc ta być mogła nawet jedyną, dlatego też wysoko cenioną. O ile Krzysztof Borek należał do rorantystów (według Polińskiego zmarł w r. 1557, jako drugi dyrygent tej kapeli), to i z nim miał sposobność zetknąć się i poznać jego dzieła sędziwy wówczas organista katedralny.

Niemniej wydatną musiała być pomoc organisty dla produkcji *chóru szkoły katedralnej*, w której chór ten od dawien dawna obowiązkowo śpiewał obok chorału utwory wielogłosowe. Pomoc ta była niezbędna zwłaszcza wtedy, gdy zawodziły zdolności i pilność kantora, mimo iż kapituła nie odsuwała się od dozoru i opieki nad scholarami, nazywanymi w AACII „ribaldi". Tacy kantorzy szkoły katedralnej, jak usunięty w r. 1548 „propter scandalosam suam conversationem" Adam ze Żmigrodu,[1]) jak nieudolny jego następca, jakiś niewiadomego imienia Poznańczyk,[2]) i powołany w dniu 24 lipca r. 1548, a wypędzony tuż po r. 1551 Walenty z Dynowa, „potator tantus atque scortator",[3]) nie byli muzykami, jednającymi sobie poważanie organisty, znajdującego się nieraz w położeniu, niezgodnem z tradycjami swych młodych lat. Prawdopodobnie Mikołaj posiadał spisane przez siebie tabulatury, z których towarzyszył produkcjom chórów w katedrze. Nie wiemy, jaki to był repertoar. Ale w drodze pośredniej możemy z pewnem prawdopodobień-

[1]) Poliński, s. 55 i Tomkowicz, s. 7, 15, 18, 20, 21, 35 i 140.

[2]) Poliński, s. 55 i Tomkowicz, s. 36 i 144.

[3]) Chybiński, Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Część pierwsza 1540—1624. Należy na karcie tytułowej i na s. 10 i 40 zmienić datę „1540 na „1543".

[4]) Poliński i Tomkowicz, l. c.

[5]) Poliński, s. 55 i 81n., oraz Chybiński op. cit. s. 28 i 36.

[6]) bez pag.

[1]) AAC IV, k. 252 r—v.

[2]) Tamże, k. 269v, 379v i 403r.

[3]) Tamże.

stwem przypuścić, że w treści obydwóch tabulatur nie mieszczą się dzieła nieznane choć częściowo Mikołajowi. Także program kapeli królewskiej, znany z inwentarza z r. 1572[1]) i program kapeli roranckiej, podany częściowo w mych „Materjałach“,[2]) były Mikołajowi dobrze znane.

Możemy więc przypuścić z wszelkiem prawdopodobieństwem, że upodobania muzyczne Mikołaja kształtowały się głównie na dziełach kompozytorów niederlandzkich, francuskich i niemieckich, częściowo także włoskich. Josquin de Près, Finck, Stoltzer, Issac, Willaert, Gombert i Morales, a więc twórcy dzieł wydanych głównie przed r. 1550 zajmowali organistę katedralnego w pierwszym rzędzie. Że francuskie chansons i włoskie frottole, willanelle i madrygały nie były mu obce, nie można nawet wątpić. Jako organista wychować się musiał wśród tych samych kierunków, jakie znamionują obydwie tabulatury. Była to szkoła niemiecka, tak jak niemiecką (południowo-niemiecką) jest notacja i stylistyka transkrypcyj organowych, dokonanych w tabulaturach na podstawie kompozycyj wokalnych. Wpływy włoskie w muzyce polskiego pochodzenia (niezależnie od treści tabulatur) pojawiają się — jeśli chodzi o muzykę kościelną (w odróżnieniu od religijnej) dopiero w drugiej połowie XVI wieku, do której częściowo tylko należy Mikołaj z Chrzanowa, i to już jako sędziwy organista, będący dawno poza możliwościami dalszego rozwoju. Echa niederlandzko-francuskich wpływów powtarzają się jeszcze w XVII w. w muzyce polskiej.

Société Anonyme „Pleyel“.

Towarzystwo anonimowe „Pleyel“ taką jest obecnie oficjalna nazwa słynnej paryskiej fabryki fortepianów — z której dawnymi właścicielami tak bliską i serdeczną przyjaźnią związany był *Chopin.* Wiadomo iż na Pleyela fortepianach wyłącznie grywał nasz wielki twórca mazurków — że w sali koncertowej Pleyela do dziś dnia istniejącej na rue Rochechouart 22/24 — dawał swój ostatni koncert w Paryżu 16 lutego 1848 r. — Dzisiaj z potomków noszących nazwisko Pleyel nikt już nie żyje, tak jak z rodziny pierwszego wspólnika i współzałożyciela fabryki Wolffa; olbrzymie dzisiaj przedsiębiorstwo stojące od lat wielu pod dyrekcją potomka po kądzieli rodziny Pleyelów p. Gustawa Lyon przekształcone zostało w ostatnich czasach na anonimowe towarzystwo akcyjne — z zamianą dawnej nazwy „Pleyel, Wolff et Comp.“ na krótką a treściwą w swem historycznem znaczeniu: S. A. Pleyel. — Przypomnieć dzieje tego dawnego domu jest dzisiaj o tyle na czasie że wkrótce już jego tradycyjna

---

[1]) Inwentarz ten wydałem w „Kwartalniku muzycznym“ (Warszawa 1911).

[2]) Por. również III część „Materjałów do dziejów kapeli rorantystów“ w drukującej się „Księdze ku czci Oswalda Balzera“ (Lwów 1925).

siedziba na rue Rochechouart zniknie z powierzchni ziemi.

Wrodzony wogóle Francuzom, a już specjalnie właściwy każdej szanownej dawnej firmie paryskiej konserwatyzm starał się długo utrzymywać „status quo ante“. Rozbudowywano przez szereg lat za pomocą różnych galeryjek, przejść oszklonych — dobudówek — dom z czasów Ludwika Filipa ale wreszcie wymagania nowoczesne zwłaszcza przy zwiększonej znowu po wojnie produkcji instrumentów przemogły nad chęcią utrzymania dawnych relikwji; dom przy ulicy Rochechouart ulegnie zburzeniu a wraz z nim sala pamiętająca prócz Chopina — koncerty Saint-Saënsa jako dwunastoletniego chłopca a potem pięćdziesięcioletniego jubilata, koncerty Rubinsteina — Pugna — etc etc.

Towarzystwo anonimowe „Pleyel“ zakupiło tereny na ulicy Faubourg St. Honoré (niedaleko pól Elizejskich) i buduje tam wspaniały gmach z trzema salami: Orkiestrową (na 2800 osób), koncertową (na 600 osób) i małą koncertową (na 300 osób). System sali orkiestrowej będzie się tem odznaczał że rozmiary sali za pomocą odpowiednich ruchomych ścian będą się mogły zmieniać; będzie to miało znaczenie zwłaszcza dla prób orkiestrowych, dla których wielka, pusta koncertowa sala, jest pod względem akustycznym fatalną. Mniejsza sala koncertowa będzie identyczną kopją dawnej sali z rue Rochechouart. Gmach będzie pozatem mieścił w sobie 75 mniejszych i większych sal i pokojów służących za t. zw. „studio“ dla artystów chcących pracować dla siebie lub dawać lekcje. —

Koszt budowy ma wynosić 15 miljonów franków; 4 miljony franków włożyła administracja w roku bieżącym w powiększenie warsztatów fabryki mieszczącej się w St. Denis pod Paryżem.

Dzisiajszy skład fortepianów stanowi zarazem muzeum pamiątek. W pierwszej dużej sali zapełnionej fortepianami stoi na podwyższeniu instrument na którym grywał Chopin... w różnych salonach i w bibljotece mnóstwo portretów[1]) — dawnych sztychów — z podpisami. Jest kilka cennych autografów Beethovena, Haydna, Chopina, Berlioza... i sporo listów przeważnie korespondencji Ignacego i Kamila Pleyela (ojca i syna). Należy przypomnieć że założyciel fabryki fortepianów (a początkowo również wydawnictwa muzycznego) Ignacy Pleyel — uczeń Haydna był z urodzenia austryjakiem[2]) który dopiero w końcu XVIII-go wieku jako znany już i bardzo płodny kompozytor osiedlił się w Paryżu i tam z kompozytora przedzierżgnął się w nakładcę i fabrykanta.

Syn jego Kamil — przyjaciel Chopina — chociaż także fachowo wykształcony muzyk i kompozytor zajmował się już głównie fabryką fortepianów, której wspólnikiem był przez dłuższy czas słynny pianista — niedoszły nauczyciel Chopina — Kalkbrenner.

---

[1]) Między innemi rysunek Kwiatkowskiego przedstawiający profil zmarłego Chopina z dedykacją malarza dla Delfiny Potockiej.

[2]) urodzony w 1857 r. w Ruppertsthal pod Wiedniem.

Przed czterdziestu mniej więcej laty została wydana książeczka p. t. „Un nid d'autographes" („Gniazdo rękopisów") w której opublikowane zostały ciekawsze listy ze zbiorów domu Pleyela. Pomiędzy mniej lub więcej interesującemi korespondencjami (np. Beethovena z r. 1807 żałującego że mu wojna przeszkadza wybrać się do Paryża, Berlioza, który jako 16 letni chłopiec proponuje Pleyelowi wydanie szeregu swoich kompozycji, spółki zakładającej skład nut i handel strun neapolitańskich do skrzypiec podpisanej nazwiskami: Cherubini, Méhul. Kreutzer, Rode, M. Isouard, Boïldieu!! itd.) istnieje oryginalny dokument artystycznej pedanterji. Jest to regulamin zajęć codziennych, które sam sobie ordynował Kamil Pleyel; oto jak wyglądał dzień tego muzyka kiedy miał 22 lata tj. między 10 lutym a 1 kwietnia 1810-go roku: — „Wstaję o 7-ej rano. Kładę się o północy. Od 7-ej do 8-ej rano gamy zwyczajne dwiema rękami. Należy każdą gamę zagrać dwanaście razy w dur i mol rozpoczynając od najniższej toniki a kończąc na najwyższej dominancie fortepianu. *Śpiew.* Ćwiczenia głosowe i gamy od $8^1/_2$ do 9-ej godziny. Od 9-ej śniadanie i tua leta. O 10-ej korespondencja ogólna i szczegółowa aż do godz. 1-ej.

O 1-ej praca nad fortepianem aż do 5-tej. Należy ćwiczyć: gamy tercjowe dwiema rękami i prawie we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych; gamy oktawami w różnych tonacjach; gamy sekstami; gamy półtonowe dwiema rękami; kadencje i tryle dwiema rękami; tryle w tercjach i sekstach; mordenty i grupeta tylko prawą ręką; gamy tercjowe półtonowe (chromatyczne) dwiema rękami; różne ćwiczenia etc. O 5-tej obiad. O 6-tej czytanie aż do $7^1/_2$ g. (Historja grecka, Boileau), o $7^1/_2$ g. taniec, ćwiczenia różnych „pas"; o 8-ej praca nad fortepianem do północy; praca obejmuje fugi uczone na pamięć, ćwiczenia Cramera na pamięc, sonaty i inne utwory — w końcu preludja".

Czytając o podobnej metodzie pracy trudno sobie wyobrazić, aby przez dwa chociażby niespełna miesiące można tego rodzaju żywot prowadzić! A jednak bywali pianiści, którzy w ten sposób pracowali i niewątpliwie w przybliżony sposób wyobrażał sobie Kalkbrenner (bliski przyjaciel Pleyelów) owe proponowane przez niego studja trzyletnie, jakie pod jego okiem miał prowadzić Chopin.

Gra naszego wielkiego twórcy byłaby pewno jeszcze zyskała na palcowej technice — ale czyby dodało to co jego artyzmowi? Należy też mieć wdzięczność dla Elsnera — nauczyciela Chopina — że jego trafny zmysł odczuł zbędność czynionych przez Kalkbrennera propozycji i że Chopina od owego trzyletniego kursu odmówił.

Oprowadzany z największą uprzejmością po całem sanctuarium Pleyela przez kierownika działu artystycznego firmy: p. Lantelme z żalem opuszczałem te obszerne — nieco mroczne salony, w których snuje się tyle artystycznych wspomnień, a które niedługo same już staną się tylko . . . wspomnieniem.

Henryk Opieński.

Marja Szczepańska (Lwów).

PAWEŁ DUKAS.

(W 60-letnią rocznicę urodzin)

Nazwisko tego twórcy należy mimo obecnego kursu muzyki francuskiej do najgłośniejszych we Francji i poza nią. Można Dukasa uważać za jednego z najtypowszych francuskich przedstawicieli wagneryzmu w duchu „Scholi Cantorum" i d'Indy'ego, można nawet nazwać go epigonem kierunku Wagner-Cezar Franck-d'Indy, ale nie można pomyśleć sobie n. p. francuskiej muzyki dramatycznej bez Dukasa. Jego „Ariane et Barbe-Bleu" i „Pelléas et Mélisande" Debussy'ego — to mimo wszelkich zastrzeżeń co do znaczenia tego ostatniego dzieła dwa fakty, które można obok siebie wymienić.

Urodził się Dukas 1 października 1865 r. w Paryżu. W 14 roku życia zaczyna zdradzać poważne skłonności i zdolności w kierunku muzycznym, objawiając zarazem wielką chęć pracy. Od tego roku począwszy uczęszcza do „Lycée Charlemagne", gdzie kształci się w solfeżu. Po skończeniu studjów w tem liceum przebywa krótki czas w Turgot, poczem w r. 1882 lub może już z końcem r. 1881 udaje się do konserwatorjum paryskiego i zostaje na razie uczniem G. Mathias'a (fortepian) i Théodora Dubois (harmonja), od 1 października 1884 r. kształci się w klasie kompozycji Ernesta Guiraud'a. Zwraca rychło uwagę szczególnemi zdolnościami oraz nadzwyczajną pilnością. W roku 1886 otrzymuje po ukończeniu kursu kontrapunktu i fugi pierwszą nagrodę, w dwa lata później „Grand Prix de Rome" (drugą) za napisanie kantaty „Velleda". Dukas przebywa stale w Paryżu, prowadząc życie w zupełnem odosobnieniu, zdala od wszelkich zrzeszeń i klik. Uchodzi za najpracowitszego z paryskich kompozytorów. Słynny jest jego surowy i bezwzględny samokrytyzm, który powoduje, że Dukas mało ogłasza kompozycyj i czyni to w wielkich odstępach, niszcząc te dzieła swoje, które niejednemu twórcy przyniosłyby sławę Dukasa jednak nie zadawalniają. Nie możemy się dziwic, że 10 lat pracy poświęcił „Arjanie i Sinobrodemu" i że od bardzo wielu lat pracuje nad tryptykiem symfonicznym, inspirowanym przez „Burzę" Szekspira. Od roku 1911 nie ukazała się żadna kompozycja Dukasa (prócz tyle mówiącej o jego rozwoju, lecz niewielkiej „La Plainte, au loin, du faune" w „Tombeau de Debussy", 1921). Dukas przez długi czas pisywał krytyczne feljetony, szczególnie w „La Chronique des Arts". Od roku 1904 wycofał się i z tych zajęć pobocznych. Znany francuski kompozytor, Gustave Samazeuilh poświęcił mu piękne studjum (1913). Dowodem wielkiego podziwu ze strony Wincentego d' Indy jest jego broszuru p. t. „E. Chabrier et P. Dukas" (1920).

Dukas tworzy we wszystkich niemal kierunkach (brak tylko pieśni i dzieł kameralnych), głównie jednak na polu symfonicznem i dramatycznem. Już pierwsze kompozycje, o których wiadomość przedostała się na zewnątrz, są symfoniczne: trzy uwertury na wielką orkiestrę: dwie z nich młodzieńcze („Le roi Lear" 1883 i „Goetz de Berlichingen" 1884), jedna późniejsza, „Polyeucte" (do tragedji Corneille'a) wykonana w r. 1892 pod batutą Karola Lamoureux. Rok 1897 jest dla Dukasa rokiem zapoczątkowującym jego sławę we Francji i poza nią. Staje się to nie tyle dzięki symfonji C-dur, która jest dziełem objawiającem rodzaj indywidualności Dukasa już dość wyraźnie, ile raczej dzięki innej, mniejszej kompozycji symfonicznej. Jest nią: „L'apprenti sorcier, scherzo d'après la ballade de Goethe" (mowa o balladzie Goethego: „Der Zauberlehrling"). Niema zapewne miasta, posiadającego orkiestrę symfoniczną, któreby nie poznało tej najbardziej dotychczas popularnej kompozycji Dukasa, stanowiącej szczyt sztuki orkiestracyjnej niedawnego jeszcze stylu wielko-symfonicznego. Od roku 1907 mija dziesięć dalszych lat pracy Dukasa. Jej rezultatem jest dramat muzyczny, w którym potężny talent Dukasa ukazuje się w daleko wspanialszem świetle. To właśnie „Arjana i Sinobrody (3 akty), według tekstu Maeterlincka uznany przez d' Indy'ego za „najlepsze dzieło

muzyki dramatycznej od czasów Wagnera", a wystawiony po raz pierwszy w „Opera comique" (10 maja 1907 r.). I to dzieło zdobyło poza Francją wielkie, niezaprzeczone powodzenie. Nie była to u Dukasa pierwsza próba muzyczno - dramatyczna. W dziewięćdziesiątych latach powstały i zapewne zostały ukryte przez twórcę dwie opery: „Horn et Rimenhild" (1892) i „L'arbre de science" (1899). Zbyt pewną rękę sceniczną zdradza bowiem „Ariana". W pięć lat później (1912) na scenie „Châtelet" wykonano uroczy „poème de danse", poprzedzony przez specjalną fanfarę, a noszący tytuł: „Le Péri". Jeśli ten „balet" jest właściwie obrazem symfonicznym, podobnie jak 3 akty „Ariany" są jedną wielką symfonją dramatyczną, to nie jest to niczem dziwnem wobec zdecydowanie symfonicznego rodzaju talentu, jakim Dukas dysponuje. Ta absolutna symfoniczność i to czerpanie wielokrotne tematów z germańskiego świata sag, legend, podań — to wszak zupełnie jasny dowód, że Dukas znajduje się względnie znajdował w zaczarowanym kole świata wagnerowskiego, a jeśli „Ariana" i „Peri" oznaczają już pewne wyzwolenie się z tych potężnych więzów, to idzie ono także w parze z francuską reakcją przeciw obcym pierwiastkom.. Nie znamy obecnej fazy w rozwoju Dukasa, nie wiem, jak daleko sięgnął Dukas w auto-ewolucji. „La plainte", którą od „La Peri" oddziela tyle lat intryguje naszą ciekawość. Czekamy na tryptyk symfoniczny. Jakżeż jednak daleko jest od „La plainte" do dawniejszych utworów fortepianowych Dukasa, do sonaty es-moll (1900), do „Variations sur un thème de Rameau" (1903), do „Prélude élégiaque sur le nom d' Haydn" (1909), nie mówiąc już „Villanelle pour cor et piano" (napisanej na konkurs konserwatorjum, 1906) i do epizodycznej w twórczości Dukasa „Vocalise" (1907). „

Wskazaliśmy na wielkie formy muzyczne (sonata, symfonja, uwertura, wielkie warjacje i dramat muzyczny), jako najwłaściwsze dla indywidualności Dukasa. Już z tego wynika, że Dukasa nie można uważać za liryka (ponownie wskazujemy na brak pieśni i kameralnej muzyki w jego dorobku muzycznym). Dramatyczny i balladowy aby nie powiedzieć epiczny ton jego dzieł jest tonem zasadniczym. A przynajmniej uważamy, że najpiękniejsze, najbardziej porywające ustępy jego dzieł są przepojone tym właśnie nastrojem. Do głębi przenikające, tragiczne epizody „Ariane", lub oddziałujące jak widmo śmierci zakończenie „Peri", nawet niektóre szczegóły w scherzu „L'apprenti sorcier" — to może najwyższe wzniesienie inspiracji Dukasa. Wszelkie, bogate środki stoją do dyspozycji jego woli twórczej, pełne uświadomienia sobie celu. D' Indy wyraził się w swej broszurze o Chabrierze i Dukasie: „Eléments fournis par le génie instinctif (inspiration), choisis par le sentiment émotif, coordonnés en tout par l' intelligence au moyen du métier acquis, ainsi procédera la genèse toute belle oeuvre" i przytacza fakt bezprzykładnej, ciężkiej, dwudziestoletniej pracy Beethovena nad sobą, tak iż twórca ten mógł o sobie powiedzieć „je sais composer" (umiem komponować). „Eh bien — pisze d'Indy — je ne crains pas de le dire: comme Beethoven, Paul Dukas, lui aussi, sait composer". (Nie obawiam się powiedzieć: Dukas podobnie jak Beethoven umie również komponować). Olbrzymie studja Dukasa nad muzyką mistrzów od Remeau do nowszych czasów pozwoliły mu opanować i nabyć olbrzymią technikę, której wyzyskanie jest podyktowane najprzenikliwszym rozumem artystycznym, unikającym wszelkiej przypadkowości. Panuje w nich klasyczny „ordo rerum", nie zamącony żadną mglistością stosunku formy do treści, w czem pomocnym mu jest narodowy instynkt romański: piękność i jasność proporcji formalnych. Nikt nie zaprzeczy słuszności twierdzenia d'Indy'ego o „bases des matériaux solides, c'est-à-dire des idées musicales dotées d'une réelle valeur".

Oczywiście wpływy u Dukasa są silne. Beethoven (którego zbiorowe wydanie dzieł redaguje obecnie Dukas), jego bezpośredni wzór sonaty i warjacyj (nie mówiąc o tema-

tycznej technice), Wagner (którego „Walkyrję" opracował w układzie na 2 fortepiany na 8 rąk), Cezar Franck (mistrz ballady orkiestrowej) — to wzory łatwe do stwierdzenia. Obok nich chwilowe „zapatrzenia się" nawet w Griega (łatwo zrozumiałe przy skłonnościach do balladowo-romantycznych tematów), a w „Arianie" cień impresjonizmu Debussy'ego i jego całotonowego systemu harmonicznego. Kim jest Dukas obecnie? Jakim jest i będzie? Więzy klasycyzmu i scholastycyzmu zrzucił już w „Arianie" i „Peri"; czy przestał być romantykiem, jak większość twórców francuskich? Rodzaj talentu Dukasa nie zdradza tendencji do szybszej ewolucji. Mimo to, zaintrygowani przez jego „La Plainte", spodziewamy się jeszcze wiele. Wszak Dukas jest jednym z najprzenikliwszych umysłów dzisiejszej muzyki francuskiej i zdolnym do wartościowania artystycznego, czyli do zadawania sobie sprawy z zagadnień z wartości twórczych, technicznych, stylistycznych.

KRONIKA

Opera Pomorska.

Wśród mroku ogólnego narzekania na słabą frekwencję teatralną — a już specjalnie operową, błyska nie wielkie ale jarzące się wesoło światełko:

Ex occidente — (dla Warszawy!) — „lux".

Opera pomorska cieszy się od początku sezonu niesłabnącą ani na chwilę maksymalną — 100 procentową frakwencją. Jest to symptomat tem ważniejszy, że tu i ówdzie słychać przebąkiwania o konieczności zamykania teatrów jako przedsiębiorstw nie na „ciężkie czasy" co pogarsza jeszcze i tak nie wesołą sytuację. Jest faktem, że teatr (czy to dramatyczny, komedjowy czy operowy) taki, do jakiego doprowadziła go materjalistyczna współczesna kultura połączona z przerostem intellektu, — że teatr taki już się przeżywa, że jego degeneracja w pornograficznej farsie i operetce wskazuje na ostateczny jego upadek; — nie mniej jednak a raczej tem więcej powinni ludzie, którzy wierzą w wielkie, historyczne posłannictwo *Teatru* podtrzymywać jego istnienie — umożliwić mu przeczekanie do lepszych czasów — tj. do tych kiedy nowy duch, na ideałach religijnych oparty objawi się w duszach ludzkich; wtedy powstanie prawdziwie nowoczesny teatr. Nim to jednak nastąpi — ideję teatru jako czynnika społeczno-narodowego podtrzymywać należy koniecznie — zwłaszcza na *kresach*, gdzie trzeba wiadomym, artystycznym sposobem dawać świadectwo sztuce polskiej a równocześnie serca krzepić, podnosić a nawet umysły rozchmurzać — oczy rozweselać — usta do uśmiechu przymuszać. Rozumiały to odpowiedzialne rządowe i miejskie czynniki starając się już o lat kilku o utrzymywanie teatrów w tak ważnych dla polskości miastach jak Toruń, Bydgoszcz i Grudziądz. W dotychczasowych tych wysiłkach brakowało jednak ważnego czynnika: muzycznego — brakowało opery. Powstanie jej w dzisiejszych warunkach uważano za mrzonkę. Pomysłowość jednak kilku idelistów mierzących „siły na zamiary" — poparcie i zrozumienie doniosłości tych zamiarów przez czynniki urzędowe — w pierwszej linji przez wojewodę pomorskiego p. Wachowiaka doprowadziły do skutku zlanie się trzech teatrów w jeden organizm, prowadzony młodą ale energiczną dłonią dyrektora *Bendy*. Umiejętność łączenia ideałów z potrzebami artystycznemi i dar wzbudzania dokoła siebie entuzjazmu wyrobiła niewątpliwie u dyrektora Bendy — obok wrodzonego duchowego podkładu — szkoła warszawskiej Reduty. Organizując swój potrójny teatr zaprosił p. Benda na dyrektora działu operowego p. *Jerzego Bojanowskiego*. Trudno było o lepszy wybór. Zdolny ten muzyk — rutynowany już przytem kapelmistrz, uznany za pierwszorzędną siłę nietylko u nas(w czasie kilkaletniej działalności w operze poznańskiej) ale i za granicą (podawaliśmy swego czasu opinje prasy nie-

mieckiej po jego koncercie Symfonicznym w Dreznie) — przytem człowiek nie cierpiący kompromisów w sprawach tyczących sztuki a pełen energji i entuzjazmu okazał się organizatorem wyśmienitym. W Toruniu znaleźli się dwaj pomocnicy kapelmistrza pp. Lewicki i Dymmek oraz dobrzy soliści operowi, wśród których spotykamy oprócz znanych już nazwisk: jak Mechówna, Krugłowski, Popiel i siły młode zapowiadające piękną przyszłość: pani Lubicz (sopran) pp. Chołyński (tenor) Bolko (bas); w najbliższej przyszłości zapowiedziane są występy p. Haliny Czarlińskiej, (mezzosopran) która ma już za sobą szereg sukcesów na poważnych scenach niemieckich. Niemniej dobre są siły operetkowe, na których czele stoi nie kto inny jak Wiktorja Kawecka! przedstawienie Hrabiny Maritzy w Toruniu z Kawecką i Zdzitowieckim w głównych rolach, przypominało chwilami dawną warszawską operetkę w Nowościach z czasów Śliwińskiego. Chór opery pomorskiej oczywiście nie zbyt jest liczny ale tak dobrze dobrany głosowo, że słucha się go z prawdziwą przyjemnością — zwłaszcza, że głosy młode, dźwięczne i dobrze zestrojone; — co jeszcze trudniejsze było do zrealizowania to orkiestra. I tu również przedsiębiorczość i energja Bojanowskiego znalazły pole do popisu; w przeciągu kilku tygodni stanęła do pracy operowa orkiestra z pełnym kompletem smyczkowym (trzy kontrabasy) i dętych instrumentów (3 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty) i blaszanych (4 waltornie, 2 trąbki, 3 puzony); jest to druga przytem obok poznańskiej orkiestra wyłącznie chrześcijańska (w której przy tem niema *ani jednego* niemca). —

Statystyka liczbowa wszystkich sił operowych nie oznaczałaby jednak wiele gdyby nie osiągnięte już rezultaty pracy. Przedstawienia „Halki" Moniuszki danego z okazji pobytu parlamentarzystów francuskich mogłaby się nie powstydzić stołeczna opera.

Ważnym zaś wypadkiem artystycznym w toruńskim sezonie był pierwszy koncert Symfoniczny. Orkiestra zwiększona miejscowemi siłami — z doskonałym koncertmistrzem (dawnym członkiem amerykańskich symfonicznych orkiestr) na czele, odegrała pod dyrekcją Bojanowskiego: „Step" *Noskowskiego*, Czwartą Symfonję *Beethovena* oraz akompanjowała do koncertu fortepianowego *L. Różyckiego*. Koncert ten wykonał młody — bardzo utalentowany pianista Stanisław Niedzielski; — gra jego posiada rozmach romantyczny — taki właśnie jaki dla utworu Różyckiego jest potrzebny — a przytem ma on nerw rytmiczny i dostateczną siłę. —

Zdolności kapelmistrzowskie wykazał Bojanowski przy dyrygowaniu wyżej wymienionych utworów w całej pełni; zna on doskonale orkiestrę i umie z niej wydobywać to co czuje a przedewszystkiem posiada jeden arcy ważny przymiot dla interpretatora wielkich kompozycji: rozumie i umie wydobyć *linję* utworu nie gubiąc się w wirtuozowskich fragmencikach. Symfonja Beethovena dyrygowaną też była przez Bojanowskiego doskonale; orkiestra oczywiście pracująca dopiero od dwóch niespełna miesięcy — i nie mogąca dysponować w zakresie dętych (zwłaszcza drewnianych) instrumentów pierwszorzędnemi siłami musi się jeszcze wyrabiać — ale wobec doskonałych I. skrzypiec, dobrych wiolonczel i kontrabasów, bardzo dobrych klarnetów, niezłego fagotu, czysto brzmiącej blachy to „wyrobienie się" orkiestry (przy możliwych polepszeniach) może doprowadzić orkiestrę pomorską na wysoki poziom artystyczny.

Ale cóż na to pomorska publiczność? I tu dochodzimy do najjaśniejszego punktu sprawozdania — najjaśniejszego dla tego, że stanowi on nieznane u nas gdzieindziej w życiu teatru zjawisko: do frekwencji. Otóż opera pomorska dająca przedstawienia kolejno w Toruniu (osiem dni z rzędu opera i operetka na przemiany) w Bydgoszczy (następne osiem dni) w Grudziądzu (następne cztery dni) i da capo poczynając od Torunia, nie zna dotąd innego sprawozdania kasowego jak: *komplet.* — Sala niewyprzedana bywa... na operetce, na operze zawsze brakuje biletów dla tłoczącej się publiczności. — Oczywiście ceny nie są wygórowane — nauczyciele — urzędnicy i wojskowi mają zniżki, ale jest to objaw ze wszech miar pocieszający — i życzyćby należało, aby ten zapał publiczności nie zmniejszył się z czasem i aby

rozciągnął się również na dramat, czy komedję, których frekwencja jest słabsza. Rola Teatru Polskiego na kresach (czy to wschodnich — czy zachodnich) jest niesłychanie ważną; na kresach zachodnich jest Teatr i Opera placówką pierwszorzędnej — nie tylko artystycznej, ale i politycznej wartości. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę, jak silne wrażenie czynić musi na zachodnio-kresowym Polaku wartościowy *teatr* — wartościowa muzyka *polska* wobec faktu, że od trzech pokoleń wmawiano w tego Polaka, iż on żadnej sztuki nie ma — że sztukę posiadają tylko Niemcy — że kultura muzyczna jest wyłączną niemiecką własnością itd. A równie ważne jest to, że na tej garstce pomorskich Niemców, która u nas pozostała, musi robić wrażenie niespodziana rewelacja o obecnym stanie polskiej muzycznej kultury, która przecież wyżej stoi, niż oni sobie wyobrażają. To też chodzą na opery i koncerta... i dziwują się.

I my podziwiamy energję i pracę oraz „zapał, który tworzy cudy", więc życzymy, aby powodzenie nie osłabło, aby dyrekcja kolei udzieliła — koniecznej dla kalkulacji podróży — zniżki i aby dyrektorom i pracownikom przyświecała nieustanna idea wielkiej misji, jaką spełniają na zachodnich kresach!

Henryk Opieński.

SPRAWOZDANIE Z KSIĄŻEK.

Cecil Gray: „A survey of contemporary music", London 1924.

P. Cecil Gray czuje się co najmniej... Oskarem Wilde'm pomiędzy krytykami muzycznymi współczesnej Anglji: książka jego stoi pod znakiem paradoksu, przewartościowującego ustalone i przemyślane opinje największych powag Europy. A więc błędem jest przyjęta powszechnie postawa wobec sztuki współczesnej, którą p. Gray nazywa postawą „dobrotliwie i prawie służalczo zabarwionej neutralności", z uchyleniem się od pozytywnego sądu. Historyczna perspektywa potrzebna jest wyłącznie tylko przy ocenie historycznej wartości dzieła, czynniki, składające się na jego wartość estetyczną są zawsze te same, niezmienne, ergo p. Gray czuje się na siłach patrzeć na sztukę współczesną z tego punktu widzenia, z którego patrzy na Haydna i Mozarta. Przyjrzyjmy się bliżej wynikom, do których go ta teza prowadzi. Całą muzykę ostatnich lat 20 uważa p. Gray za ostatnie stadjum romantyzmu wieku XIX., którego wcieleniem są przedewszystkiem Liszt i Berlioz. Ten ostatni nie jest bynajmniej twórcą muzyki programowej, jest nim dopiero Ryszard Strauss. Na czoło dzisiejszych generacji wysuwa p. Gray figury często nawet szacowne, ale w każdym razie nie dominujące indywidualności w dzisiejszej twórczości muzycznej, a więc: Delius, Sibelius, van Dieren. Debussy (który nie jest impresjonistą, tylko symbolistą) nie jest wcale harmonistą, brak mu wogóle nawet poczucia harmonji! Ravel jest tylko „małym człowieczkiem ogromnie sentymentalnym, który wstydliwie ukrywa ten sentymentalizm, przed ludźmi". Wszystko, co miał do powiedzenia, powiedział raz jeden bez reszty w balecie „Daphnis et Chloe", a stało się to tylko przypadkowo dzięki temu, że potrafił tu wyjść z cieplarnianej atmosfery swej własnej indywidualności. Muzyka Dukas'a wykazuje wartości tylko negatywne; Roussel, Schmitt i Caplet nie są wogóle godni wspomnienia. Ale już sposób, w jaki p. Gray potraktował szkołę „Sześciu" zakrawa (w najlepszym razie mimowolnie) na humorystykę: „nie są nawet warjatami — nic podobnie interesującego — są po prostu głupcami" i szarlatami! Strawińskiemu odmawia oryginalności na całej linji; nie ma on wogóle osobowości, jest tylko medjum, którem się posługuje twórcza wyobraźnia... Diagilewa. Jego doktryna, według której muzyka powinna apelować do ucha fizycznego, wypływa stąd, że jako artysta pozbawiony jest kompletnie pierwiastku zarówno intellektualnego, jak emocjonalnego. Co więcej — Strawiński

w „Sacre du printemps" jest zaprzeczeniem, negacją rytmu! Muzyka Scriabina jest sztuczną „namiastką" muzyki („Musicine"): nieco słodyczy, zapożyczonej od Chopina, trochę djabolizmu z dzieł Liszta i ekstrakt sporządzony w czarodziejskim ogrodzie Klingsora — oto recepta na muzykę Scriabina. Muzyka Strawińskiego jest podnietą fizyczną, Scriabina rodzajem narkotyku duchowego, i jako taki, — poza drobiazgami fortepianowymi — zupełnie niepotrzebna („wszak mamy już kokainę, morfinę, haszysz i t. d. — nie mówiąc o alkoholu — czyż to nie dość?"). Poza tem z całej plejady muzyków rosyjskich jeden Prokofiew zasługuje na wzmiankę i to z wielkiemi zastrzeżeniami. Natomiast ma rację p. Gray, gdy utyskuje na zbytek muzyki przeciętnej, a brak wybitnych indywidualności, poza Schönbergem, w Niemczech i Austrji, oraz gdy w Elgarze widzi niewiele więcej, niż autora, bombastycznych hymnów na cześć imperjum brytyjskiego, autora należącego właściwie do epoki Wiktorjańskiej. We Włoszech znowu jeden Puccini zasługuje na wzmiankę; nazwiska takie, jak Pizzetti, Malipiero i Casella przyjmuje p. Gray pogardliwym uśmiechem i wzruszeniem ramion. De Falla, Albeniz i Granados przyjemnie łechcą ucho, ale żaden z nich nie jest zdecydowaną osobistością artystyczną. A co do Szymanowskiego, którego twórczość jakoby miała wziąć początek od wiedeńskiej Secesji(!!!) — nie rozumiem już zupełnie, co autor chciał przez to powiedzieć. Ale szkoda czasu na polemikę, bo jak słusznie zauważył jeden z krytyków francuskich — książki p. Gray'a nikt i tak na serjo nie weźmie. Niech się cieszy, że zdołał przeprowadzić „motyw przewodni" swych paradoksalnych twierdzeń poprzez twórczość muzyczną całej współczesnej Europy bez względu na wymagania zdrowego rozsądku. —

André Coeuroy: „La musique francaise moderne", Paris.

Autor zaznacza na wstępie, że książka jego nie jest leksykonem; brak w niej niejednego „szacownego" nazwiska; nie układa też pojedynczych szkiców w jakiś system absolutnych wartości, ani ich nie wtłacza w ciasne ramy formułek, opatrzonych etykietą tej, czy innej szkoły. A jednak tych kilkanaście szkiców, napisanych z ogromnym temperamentem, bystrością obserwacji i właściwą autorowi elegancją stylu dają nam lepsze wyobrażenie o fizjognomji dzisiejszej Francji muzycznej, aniżeli drobiazgowe wyliczanie nazwisk drugo — i trzecio rzędnych, często zupełnie bezwartościowe dla obcego czytelnika. — Autor daje obraz stosunków ogólno-kulturalnych we Francji po r. 1890, charakterystykę impresjonizmu i reakcji następnej generacji przeciwko impresjonizmowi. — W walce systemów (tonalny, politonalny, atonalny), które stają na usługach tej nowej estetyki staje po stronie atonalności, wyrażając przekonanie, że pojęcia konsonansu i dysonansu staną się z biegiem czasu terminami na oznaczenie zjawisk, różniących się między sobą tylko ilościowo, nie jakościowo (Por. Schönberg, „Harmonielehre").

Na tem tle przesuwa się szereg postaci najbardziej charakterystycznych dla muzyki francuskiej ostatnich lat 25, tak bogatych i różnych w swych poczynaniach i celach. A więc: nieżyjący już nestor muzyków francuskich Fauré; Ravel, który tu zajmuje miejsce „niedalekie pierwszego", Dukas, Schmitt, Roussel, Roger Ducasse, d'Indy, Duparc, Ropartz, Le-Flem, Dubin, Rabaud. Z najmłodszych przychodzi do głosu tylko Honegger, u którego autor podnosi charakterystyczną harmonję, w stanie jakoby ustawicznego „stawania się", mającą za podstawę akord septymowy (największe dzieła Honeggera ukazały się dopiero po wyjściu z druku szkiców niniejszych); Milhaud, często brutalna, ale oryginalna i bogata natura i Satie. Ten, zmarły właśnie przywódca szkoły „Sześciu", do końca najmłodszy wśród najmłodszych, jedna z najcharakterystyczniejszych postaci dzisiejszej Francji, doczekał się u Coueroy'a jeszcze za życia rehabilitacji przeciwko tym wszystkim, którzy widzieli w jego talencie tylko „trzy czwarte dowcipu, a jedną czwartą muzyki" i odsyłali jego muzykę do kabaretu. Coeuroy widzi w nim poetę, który skrył się głęgoko pod maską ironji

i dowcipu. — Żaden sąd Coeuroy'a nie jest powierzchownym. Styl zaś jego pracy posiada znaną żywość i plastykę.

Julien Tiersot: „Un demi-siècle de musique Francaise (1870-1919), II. édition, Paris 1924.

Książka, której I. wydanie ukazało się w roku 1918 w zakresie publikacyj „Les maitres de la musique", zajmuje się okresem rozwoju muzyki francuskiej zamkniętym wojną 1870 r. z jednej, a wypadkami wojny światowej z drugiej strony. Autor jej, sam uczeń Massenet'a i Cezara Francka, brał udział w pracach, zwłaszcza etnograficznych, nad odrodzeniem muzyki francuskiej w XIX. w., jest więc jednym z najlepszych znawców przedmiotu. Nuży natomiast pewien brak krytycyzmu: autor otwarcie przyznaje się do tego, że napisał tę książkę o muzyce francuskiej w tym celu, „by ją chwalić", stąd brak należytych światłocieni w pracy, która stawia wszystkie postacie prawie na jednym planie, bez perspektywy, oraz drobiazgowość w katalogowym sposobie wyliszania nieskończonej ilości nazwisk. Autor omawia znaczenie dwóch instytucyj, które wywarły wielki wpływ na ukształtowanie się stosunków muzycznych we Francji po 1870 r.: „Société nationale" i „Concert national", oraz muzyków twórców bardzo licznych, którzy przychodzą teraz do głosu, jednych, należących do kierunku bardziej konserwatywnego (przeważnie na usługach muzyki operowej), drugich bardziej postępowych. Mówiąc o szkole Francka zajmuje się kwestją niemieckich wpływów na ówczesną Francję, w szczególności na d'Indy'ego przywódcę partji wagnerowskiej, i wykazuje jak ten wpływ Wagnera, podówczas powszechny, był dla Francji, potrzebny i zbawienny. Z drugiej jednak strony przeradza się on rychło w tyranję „wielkiego stylu", stanowiącą reakcją przeciwko tyranji opery komicznej w latach 70-tych. Była ona tem groźniejsza, że usiłując wygnać z muzyki wszelką prostotę, lekkość i przejrzystość stylu, godziła w samą istotę geniuszu francuskiego. Następuje szczegółowe omówienie działalności kompozytorów wyszłych z paryskiego Konserwatorjum, pomiędzy r. 1880—1890, która to instytucja pod kierunkiem Massenet'a, Guiraud'a i Délibes'a staje teraz na czele ruchu mającego za cel odrodzenie muzyki francuskiej. Najdłuższy rozdział poświęcony jest Debussy'emu, którego system całotonowy nie jest dla Tiersot'a mniej sztucznym, ani bardziej „naturalnym", niż system djatoniczny. Oba opierają się na t. zw. tonach „harmonicznych" i oba są produktem skali temperowanej, różnica więc leży nie w założeniu, ale w różnych wnioskach, które zeń wyciąga. Muzyka powojenna rozpoczynająca nowy rozdział w historji, pozostała nieuwzględniona także i w II. wydaniu, które temsamem nie różni się prawie od I-o. Jeśli Tiersot uczynił to ze względu może na swe negatywne wobec najmłodszej muzyki stanowisko, to lojalność jego postąpienia nie pozostawia nic do życzenia. Wszak zwykło się pisać tylko o tem, co się conajmniej odczuwa, jeśli nie rozumie.

Stefanja Łobaczewska (Lwów.)

Wiadomości bieżące.

Warszawa. Paweł Kochański i Vasa Prihoda koncerowali tu z dużem powodzeniem. Poznań widocznie nie leży na szlaku wielkiego ruchu koncertowego Europy, ani nawet Polski: prawie wszystkie gwiazdy pierwszej wielkości omijają nasze miasto.

Hiszpanja. Opera w Madrycie ogłasza cały szereg premier hiszpańskich autorów na bieżący sezon. Chwalą sobie kompozytorowie hiszpańscy swój kraj. Podobno ostatn sezon był dla nich nadzwyczaj hojny; Autor opery „La Monteria" miał zarobić w ciągu sezonu 400 tys. pesetów.

Jaques-Dalcroze słynny twórca metody wychowania muzycznego opartej na rytmice obchodził 6 lipca b. r. 60 rocznicę urodzin.

Bela Bartok'a „Świta taneczna", która wysunęła się na czoło kompozycyj wykonanych na tegorocznym festiwalu w Pradze będzie w bież. sezonie wykonana w całym szeregu miast europejskich i amerykańskich.

Berlin. W ub. sezonie rekord pod względem ilości przedstawień w Staatsoper zdobył *Puccini;* różne jego opery wypełniły 85 wiecz., dalej idzie Wagner — 80 wiecz. dalej Verdi — 70, R Strauss — 50 i Mozart — 40.

Kronika chóralna.

Lehrergesangverein w Berlinie wystawi w listopadzie „Tanzliedsuite" Józefa Haasa na chór męski i „Der Deutsche Tag" ośmiogłosowy chór K a r o l a K i t t l a.

Stowarzyszenie Brucknera w Berlinie wystawi msze e moll i f moll swojego patrona.

Finlandia. Finski chór „Suomen Laulu" w Helsingforsie z powodu swego 25 lecia istnienia urządza cztery Bachowskie koncerty na których wykona pasję według Mateusza, H moll mszę, Magnificat i kantatę „Christ lag in Todesbanden".

Kurt Thomas napisał mszę (a moll) która wywołała wielkie zainteresowanie w niemieckich kołach muzycznych.

Hollandja. Mieszany chór z Hagi występował z powodzeniem na wystawie paryskiej.

Chrześcijańskie Tow. Orkiestrowe w Holandji obchodzi w tym roku 25 lecie istnienia. Na koncercie jubileuszowym będzie wykonany 150 Psalm Brucknera, Kantata Bacha i Te Deum Cuepers'a.

Szwajcarja. Kapela Sykstyńska, która do Polski, pomimo zapowiedzi nie dojechała, koncertowała z powodzeniem w Zurychu.

Mesjasza Händla wykonał chór kościelny w Wadenswil.

Zjazd okręgu (kantonu) Solothurn odbył się w Grenchen zwykłym szwajcarskim trybem z trzema kategorjami chórów. Na programie były takie utwory jak Schuberta „Salve Regina" na chór męski i ośmiogłosowe „Lauda Sion"; Verdi'ego „Laudi alla Virgine Maria" na chór żeński.

Bazyleja. Chór W. Sterk'a wystąpi w Szwajcarji z następnemi dziełami: Jesinghaus'a W. „Marienlieder" na chór żeńs i, sopran solo i ork. kamer., następnie Messnera J. „Das Leben" symfoniczny poemat chóralny na chór żeński, sopran solo i orkiestrę kameralną.

Baden. W przyszłym roku chór męski w Baden obchodzi setną rocznicę założenia. Z tej okazji będzie wydany specjalny pamiętnik.

Włochy. W Katanji na Sycylji w bibljotece pewnego księdza odnaleziono rękopis nieznanej muzyki pasyjnej Bellini'ego. Pierwsze wykonanie tej pasji ma się odbyć w kościele w Katanji.

Szafuza. Chór męski w Sz. obchodzi również w przyszłym roku setną rocznicę istnienia. Z uroczystością ma być związany zjazd okręgu.

CHÓRY LUDOWE NA KRESACH.

Nakładem Wydawnictwa Książek Szkolnych Kuratorjum Okręgu Szkolnego Lwowskiego ukazał się niedawno zeszyt pierwszy „BIBLJOTEKI MUZYCZNEJ ZWIĄZKU TEATRÓW I CHÓRÓW LUDOWYCH we Lwowie", zawierający „Pieśni religijne, patrjotyczne i żołnierskie" w układzie Feliksa Rybickiego (32 pieśni, w tem 18 religijnych). Tomik ten jest wyrazem potrzeb chwili. Powstanie jego bowiem związane jest z akcją, jaką w czasie ubiegłych wakacyj letnich rozpoczęło Ministerstwo W. R. i O. P. w porozumieniu ze Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, celem organizowania chórów ludowych w województwach wschodnich Rzeczypospolitej.

W okresie wakacyjnym stworzyło Ministerstwo W. R. i O. P. kursy dla nauczycieli szkół powszechnych, mające przygotować i zachęcić nauczycielstwo do zakładania i prowadzenia chórów ludowych. Kursy takie odbyły się w szeregu miejscowości, głównie w województwie wołyńskiem, białostockiem, nowogródzkiem, a także lubelskiem (Włodzimierz, Krzemieniec, Biłgoraj, Klewań, Kobryń, Augustów, Grodno, Wołkowysk, Nowogródek i i. — razem w 17 miejscowościach), a zgromadziły około 700 uczestników. Kierownictwo kursów poruczyło Ministerstwo zawodowym nauczycielom śpiewu w seminarjach nauczycielskich. Pracy swej podjęli się ci kierownicy w warunkach niezmiernie ciężkich: uczestnicy kursów bowiem w przeważającej liczbie byli analfabetami muzycznymi. Jednakże w ciągu kursu prawie wszyscy zdobyli podstawowe wiadomości, potrzebne do prowadzenia chóru ludowego.

Z kursami chóralnemi złączył Związek Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie akcję w kierunku przygotowania kursistów do organizowania i prowadzenia także teatrów ludowych. Wykłady delegatów Związku objęły wiadomości ogólne o teatrze, szczegółowe o teatrze ludowym i jego literaturze, o grze scenicznej, inscenizacji, budowie sceny i t. p., nadto wzorowe recytacje oraz praktyczne próby odpowiednich sztuk scenicznych.

Rozpoczęta w ten sposób współpraca Ministerstwa W. R. i O. P. ze Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie ma niezmiernie doniosłe znaczenie nietylko dla podniesienia kultury muzycznej u najszerszych warstw ludności. Na pierwszy plan wybija się obywatelskie i polityczne znaczenie tej akcji. Życzyć przeto należy, by jej dalszem, planowem rozwijaniem zainteresowały się jak najżywiej inspektoraty szkolne w województwach kresowych, które to inspektoraty mogłyby skutecznie do tej szeroko pojętej pracy oświatowej wciągnąć nauczycielstwo szkół powszechnych w podległych sobie okręgach szkolnych.

Spodziewać się też można, że Kuratorjum Okręgu Szkolnego Lwowskiego w dalszym ciągu pomocne będzie Związkowi Teatrów i Chórów Ludowych i że za pierwszym „Śpiewnikiem Chórów Ludowych" wypuści w świat dalsze tomiki, które chętnym pracownikom oświatowym pracę ich umożliwią.

Pierwszy tomik tego wydawnictwa przedstawia się naogół dodatnio. Pomijając szczegóły, czyto w doborze pieśni, czy w ich układzie — zwrócić jednak musi się uwagę na błędne następstwo zwrotek w pieśni „Jeszcze Polska nie zginęła..." Druga zwrotka brzmi: „Jak Czarniecki do Poznania...", zaś trzecia: „Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę..." W odwrotnym porządku, który prawdopodobnie przez przeoczenie zakradł się do tego wydawnictwa, tekst „Pieśni legjonów" jest zupełnie niezrozumiały.

Pożądaną byłoby rzeczą, by najbliższy tomik podał pieśni religijne takie, które lud śpiewa za intonacją kapłana w czasie uroczystych nabożeństw. Pozatem — skarbiec ludowej pieśni naszej jest tak bogaty, że czerpać z niego można bez końca i bez miary. Byleby tylko ręka doświadczona wybrała ze skarbca tego prawdziwe perły naszej pieśni. —

(L. B.)

Nuty nadesłane (chóralne).

Stanisław Kazuro: Polska Pieśń Ludowa. Zeszyty XI. i XII. Warszawa Gebethner i Wolf.

Stanisław Kazuro: Raptularzyk szkolny pieśni okolicznościowych w łatwym układzie na 3 męskie lub żeńskie głosy. Wilno, Józef Zawadzki.

Ludomir Różycki: Barkarola z opery Casanova na chór miesz. z fort. Warszawa, Lira Polski·

K. M. Prosnak: Na cześć wiosny, — chór miesz à capella. Warszawa, Lira Polska.

Władysław Macura: Fujareczko dzwoń — chór męski à capella. Warszawa. Lira Polska.

Feliks Rybicki: Śpiewnik na 3 gł. równe. Warszawa, własność autora.

Feliks Rybicki: Chóry żeńskie à capella. Warszawa. własność autora.

Książki nadesłane.

Tadeusz Joteyko: Nowy podręcznik do nauki muzyki w szkołach ogólnokształcących. Część IV. Warszawa, Gebethner i Wolf

Mieczysław Surzyński: Streszczony wykład polifonji i form muzycznych. Warszawa. Gebethner i Wolf.

Edward Wrocki: Nekropol muzyczny; Powązki w Warszawie. Warszawa, biblioteka „Wiadomości Muzycznych".

Sprostowania.

W Nr. 20 Przeglądu, w artykule Dr. Prof. A. Chybińskiego (Lwów) brakuje odsyłaczy w tekscie, a mianowie

Na str. 2 szpalta 2 odsyłacz 1 powinien być w pierwszej szpalcie w wierszu 8 z dołu przy słowie *Cuncze*

Na str. 2 szpalta 2 odsyłacz 2 powinien być w pierwszej szpalcie w wierszu 1 z dołu przy słowie *Jerzego*

Na str. 2 szpalta 2 odsyłacz 3 powinien być w drugiej szpalcie w wierszu 11-12 z góry przy słowie *ekskomunikacją*

Na str 2 szpalta 2 odsyłacz 4 powinien być w drugiej szpalcie w wierszu 21 z góry przy słowie *z Krakowa*

Na str. 2 szpalta 2 odsyłacz 5 powinien być w pierwszej szpalcie str. 3 w wierszu 1-2 z góry przy słowie *czytamy*

Na str. 3 szpalta 1 odsyłacz 1 powinien być w pierwszej szpalcie str. 3 w wierszu 8-9 z góry przy słowie *Varpaschka*

Na str. 3 szpalta 2 odsyłacz 1 powinien być w pierwszej szpalcie str. 3 w wierszu 2 z góry przy słowie *Varpąski*

Na str. 3 szpalta 2 odsyłacz 2 powinien być w pierwszej szpalcie str. 3 w wierszu 10 z góry przy słowie *sumptuosa*

Na str. 3 szpalta 2 odsyłacz 3 powinien być w pierwszej szpalcie str. 3 w wierszu 23 z góry przy słowie *Glogovia*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 1 powinien być na str. 3 w szpalcie 2 w wierszu 8 z dołu przy słowie *organisia*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 2 powinien być na str. 4 w wierszu 1 z góry przy słowie *następcy*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 3 powinien być w wierszu 7 z góry przy słowie *inclinatum*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 4 powinien być w wierszu 9 z dołu przy słowie *wszechnicy krakowskiej*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 5 powinien być w wierszu 5-6 z dołu przy słowie *wyzwolonych*

Na str. 4 szpalta 2 odsyłacz 1 powinien być w szpalcie pierwszej w wierszu 1 z dołu przy słowie *bakalaureat*

Na str. 4 szpalta 2 odsyłacz 2 powinien być w wierszu 8 z góry przy słowie *5. III. 1518* i powinien być identyczny z odsyłaczem 3 t. j. A. A. C. III, K. 15v — (*a nie* A. A. C. II K. 321 r.)

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 3 powinien być w wierszu 14 z dołu przy słowie *10. III. 1526.*

Na stronie 4 szpalta 1 odsyłacz 4 powinien być w wierszu 5 z dołu przy słowie *skromnie*

Na str. 4 szpalta 1 odsyłacz 5 powinien być na str. 5 w szpalcie 1 w wierszu 2 z góry przy słowie *Św. Andrzeja* i powinien być: Tamże K· 26. r. a nie K. 67. r.

Na str. 5 szpalta 1 brakuje odsyłacza w wierszu 8 z góry przy słowie 6 fl. ma być: 1) Tamże, K. 67· a odsyłacz 1) w wierszu 20 z góry przy słowie „*secedere*" jest 2. po porządku

Na str. 4 szpalta 1 wiersz 3 z góry ma być „*de Sportavia*", *a nie* „de Sprotavia"

Na str. 16 w szpalcie 2 w komunikacie: „Zjazd Okręgu I" (Poznańskiego) opuszczony został w części nakładu chór męski „Echo", co niniejszem prostujemy. Red.

Osobiste.

W „Przeglądzie porannym" w Poznaniu (z dnia 15 października) ukazało się sprawozdanie zatytułowane „Proces o zepsucie ręki". Pomijając ten nie tyle sensacyjny ile bezsensowny nagłówek rzecz się bowiem toczyła o co innego, bo o rozszerzanie nie prawdziwych a szkodzących w uprawianiu fachu wiadomości — t. zn. że sprawa była wytoczona przez prof. Jadwigę Wierzbicką jej dawnej uczennicy p. Józefie Skotarkównie, pomijając całą tę sprawę (przekazaną zresztą do sądowego rekursu) musimy, stwierdzając fakt że „Przegląd poranny" umieścił rzeczowe sprostowanie p. Wierzbickiej, zwrócić od siebie uwagę na obowiązujące w poważnej prasie stylistyczne formy — choćby chodziło tylko o sprawozdanie sądowe. —

Czynimy to zaś z tego powodu, że Redakcja „Przeglądu" posłanego jej z mej strony listu nie umieściła jak również nie wydrukowała załączonej poniżej deklaracji uczniów· — W liście moim pisałem między innemi co następuje: „Nie wdając się w przesłanki sprawozdawcy z rozprawy sądowej, które dla fachowych muzyków muszą się wydać co najmniej naiwnymi (żeby ostrzejszego nie używać wyrazu) muszę się zastrzec aby profesorki najwyższej klasy wirtuozowskiej państwowego konserwatorjum nie traktować w notatkach dziennikarskich jako „niejakiej" panny Wierzbickiej. Nazwisko tej pianistki i rezultaty jej pracy jako pedagoga są dostatecznie znane (nietylko w Pozaniu!) a posiadają wartość pierwszorzędną, (dość przypomnieć dwie dyplomowane tego roku uczennice pp. Kurpiszównę i Piasecką) — to też jako pedagog posiada prof. J. Wierzbicka moje nieograniczone zaufanie. —

Dr. Henryk Opieński
Dyrektor państw. konserwatorjum muz.

Poniżej umieszczamy przysłaną na ręce Redakcji „Przeglądu muzycznego" list uczennic i uczniów prof. J. Wierzbickiej.

Wobec komunikatu pod tytułem „Proces o zepsucie ręki", umieszczonego w nr. 238. Przeglądu Porannego z dnia 15 października b. r. niżej podpisani uczennice i uczniowie

klasy fortepianowej p. Wierzbickiej, profesora Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Poznaniu, proszą Sz. Redakcję o umieszenie na łamach swego poczytnego pisma w imię bestronności następującego oświadczenia.

Nie wchodząc w merytoryczną ocenę wspomiannego w powyższym komunikacie wyroku sądowego, odrzucającego skargę p. Wierzbickiej przeciw uczennicom, szkodzącym jej na opinji jako nauczycielce muzyki, stwierdzamy niniejszem z całem przekonaniem, na podstawie własnego doświadczenia klasowego, iż metoda nauczania p. Wierzbickiej wcale nie jest ani przestarzałą, ani szkodliwą i bynajmiej nie polega na sztywnym układzie ręki w przegubie, co rzekomo miało przyprawić parę uczennic o „przegranie" ręki.

Podobną opinję mógłby sobie wyrobić tylko ten, kto zupełnie nie zna p. Wierzbickiej.

Przeciwnie metoda pani Wierzbickiej, wybitnej uczennicy Leszetyckiego, Pugni'a i Paderewskiego, jest pod względem muzykalnym jak również technicznym bardzo racjonalną, celową i zastosowaną do najnowszych wymogów w tej dziedzinie sztuki.

Sam fakt „przegrania" ręki przez uczniów bardzo często świadczy nie o winie nauczającego, lecz o złych anatomicznych warunkach ręki ucznia i o błędnem zastosowaniu metody profesora. Charakterystycznym zaś przyczynkiem do tej sprawy jest fakt, że właśnie z klasy p. Wierzbickiej wyszły w bieżącym roku dwie pierwsze dotychczas laureatki pianistki, które zdały egzamin dyplomowy z wynikiem celującym i powodzeniem swojem, zdobytem na koncertach w Filharmonji warszawskiej i w Poznaniu dały metodzie p. Wierzbickiej jak najlepsze żywe świadectwo.

Z całą tedy stanowczością musimy zaprotestować przeciw tendencji rzucania cienia na nieposzlakowaną opinję p. Wierzbickiej, która nietylko jako pianistka-wirtuoz lecz jako wybitny i zamiłowanej w swej pracy pedagog zdobyła całkowite nasze zaufanie i szacunek. —

Poznań, dnia 24. października 1925.

Klasa fortepianowa p. Wierzbickiej:
Marja Łosiowa. Stanisława Juszczyńska.
Tadeusz Higersberger. Zygmunta Krawczyńska,
Barbara Łasińska. Danuta Latinekówna. Marja Ostrowska.
Zofja Mellinówna. Janina Thomasówna
Józefa Musiałkowska. Stanisław Czapski.

Śp. Roman Statkowski

W ostatniej chwili otrzymujemy żałobną wiadomość z Warszawy, że w ubiegły czwartek, dn. 12 listopada zakończył życie *Roman Statkowski,* jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich starszego pokolenia autor oper: *Filenis i Marja*, długoletni profesor kompozycji w Warszawskiem Konserwatorjum. W przyszłym numerze poświęcimy zasługom Jego dłuższe wspomnienie.

Cześć Jego pamięci!

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

PROTOKÓŁ

z II Zjazdu Delegatów Związków Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych w dniu 8. X 1925 r. w lokalu Lutni w Warszawie o godz. 11-ej.

Obecni:

1. Maszyński Piotr	Związek	Mazowiecki
2. Dr. Opieński Henryk	„	Wielkopolski
3. Zygmunt Kaczyński	Związek	Mazowieck
4. Makowski Ludwik	„	Pomorski
5. Kamiński Witold	„	Kielecki
6. Pragłowski Rajmund	„	Małoposki
7. Fojcik Jan	„	Śląski
8. Barwicki Kazimierz	„	Wielkopolski
9. Raczkowski Władysł.	„	„
10 Kaczmarek Ignacy	„	„
11. Wiechowicz Stanisł.	„	Śląski
12. Jaculowicz Kazimierz	„	„

13. Kurzawa Antoni Związek Śląski
14. Lachman Wacław „ Mazowiecki
15. Borkowski R. „ „
16. Dr. Niezgoda Jan „ „
17. Langer Franciszek „ Kielecki
18. Mazur Józef „ „
19. Egejman Bolesław „ „

Posiedzenie zagaił o godz. 11-ej prezes związku Mazowieckiego P. Zygmunt Kaczyński, zaznaczając w swym przemówieniu, że ideą złączenia pieśniarstwa polskiego datuje się od jubileuszu Piotra Maszyńskiego. Ideę tę pragnał zrealizować ś. p. John wiceprezes Lutni, który niestety tej chwili nie doczekał. Na pierwszem Wszechpolskiem zjeździe również zajmowano się tą sprawą lecz bezskutecznie.

Na zjeździe w Poznaniu także zastanawiano się nad ogólnemi zagadnieniami pieśniarstwa polskiego i w konsekwencji narad postanowiono zwołać Zjazd Delegatów w Warszawie, którego zwołanie przypadło w udziale Związkowi Mazowieckiemu.

Zarząd Związku Mazowieckiego, biorąc za podstawę projekt statutu opracowany przez Dr. Jana Niezgodę, którego usilnej pracy w dużej mierze zawdzięcza się powstanie Zjednoczenia Związków, postanowił oprzeć obrady Zjazdu o wspomniany projekt statutu przez Związek Mazowiecki uchwalony i przysłany innym Związkom do oceny i ewentualnego uzupełnienia. Istotnie pierwszy Zjazd Delegatów Statut Zjednoczenia uchwalił i przeprowadzenie jego legalizacji poruczył Komitetowi Organizacyjnemu złożonemu z 3-ch osób: P. Piotra Maszyńskiego, Zygmunta Kaczyńskiego i Dr. Jana Niezgody. Otwierając I. Zjad na podstawie zalegalizowanego Statutu proponuje na przewodniczącego Zjazdu Dr. Henryka Opieńskiego Prezesa Związku Wielkopolskiego. Wniosek przyjęto przez aklamację. Na sekretarza zebrania powołano D-ra Jana Niezgodę a przy stole prezydjalnym prócz członków Komitetu Organizacyjnego P. Piotra Maszyńskiego i Zygmunta Kaszyńskiego zasiedli nast. reprezentanci Związków: Ludwik Makowski ze Związku Pomorskiego, Jan Fojcik ze Związku Śląskiego, Rajmund Pragłowski ze Związku Małopolskiego, i Witold Kamiński ze Związku Kieleckiego

Przed porządkiem dziennym zabrał głos P. Kaczmarek i zaproponował uzupełnienie porządku obrad następującemi punktami:

1. Uchwalenie składki na rok bieżący
2. Ustalenie organu Zjednoczenia
3. Uchwalenie regulaminu dla sędziów konkursowych,
4. Wprowadzenie poprawek do Statutu.

W odpowiedzi P. Kaczyński i P. Dr. Niezgoda uznając za słuszne wstawienie do programu obrad dwóch pierwszych punktów wypowiada się przeciw wprowadzeniu dwóch dalszych, ponieważ projekt regulaminu wymaga rozpatrzenia i przemyślenia i winien być przedłożony wcześniej poszczególnym związkom, poprawki do Statutu są niedopuszczalne, ponieważ muszą być zapowiedziane wcześniej, poprawki stylistyczne o które głównie chodzi, wkradły się do odbitek Statutu przy przepisywaniu na maszynie. Po dyskusji uchwalono wstawienie do programu obrad dwóch pierwszych punktów, poruszenie zaś zasad regulaminu dla sędziów konkursowych zakwalifikowano do punktu wolnych wniosków.

Po odczytaniu protokółu przez dr. Niezgodę, P. Kaczmarek wniósł, by na przyszłość nie używać: „dzielnicowy", uważając, że jest on wymierzony szczególnie przeciwko delegacji Wielkopolskiej i by zaznaczyć w protokóle, że słowo: „Zjednoczenie" zostało wprowadzone do tytułu Statutu na wniosek delegata Związku Wielkopolskiego. Po wyjaśnieniu przez P. Kaczyńskiego, że wyrażenie „dzielnicowy" używane było w protokóle bez żadnej myśli ubocznej i tylko z braku innego określenia, protokół bez zmian przyjęto.

Sprawozdanie kasowe złożone przez P. Kaczyńskiego wykazało wydatki złączone z urzędowaniem Komitetu Organizacyjnego na sumę 90 zł 85 gr, którą to kwotę wyłożył ze swych funduszów P. Kaczyński. Co do pokrycia tego wydatku postawiono dwa wnioski: jeden, że pokrywa go Rada Naczelna po objęciu urzędowania, 2. by pokryły go w równej części wszystkie Związki. Wniosek drugi przyjęto, przyczem natychmiast wniosły należną kwotę Związki: Wielkopolski, Śląski, Pomorski i Mazowiecki.

Na wniosek dr. Henryka Opieńskiego Zjazd udzielił Komitetowi Organizacyjnemu, absolutorjum, wyrażając jego członkom gorące podziękowanie za dotychczasową pracę.

Przed przystąpieniem do wyborów władz Zjednoczenia P. Kaczmarek postawił wniosek, by ustalić ile głosów reprezentuje każdy Związek i jaki ma być sposób głosowania. P. Makowski proponuje zaniechania procedury głosowania według jakiegokolwiek klucza, ponieważ stwierdzenie ile głosów reprezentuje faktycznie każdy związek jest rzeczą bardzo trudną wobec nieregularnego płacenia władek przez Towarzystwa Związkowe. Po odczytaniu na wniosek P. Kamińskiego paragrafów Statutu tyczących się wyborów Władz Zjednoczenia uchwalono przeprowadzić głosowanie w ten sposób, że każdy delegat ma jeden głos. Na wniosek P. Barwickiego postanowiono głosować jawnie. Jednakże dla zorjentowania się ilu członków czynnych posiada każdy Związek uchwalono by reprezentanci związków podali liczby członków do protokółu. Liczby te są następujące: Wielkopolska 16000, Śląsk 7500, Pomorze 7420, Woj. Kieleckie 1700, Mazowsze 1359, Małopolska 1115.

P. Pragłowski zgłasza rezolucję uchwaloną przez Zjazd Delegatów Związku Małopolskiego

a przesłaną w swoim czasie do Komitetu Organizacyjnego z prośbą o wprowadzenie pewnych zmian w Statucie Zjednoczenia. Rezolucja stawia jako zasadę, że każdy Związek ma jednakową ilość głosów bez względu na liczbę reprezentowanych członków. Odnośnie do zgłoszonej rezolucji P. Kaczyński zaznacza, że jakkolwiek zasadniczo zgadza się z założeniem jej, to jednak uważa, że jest ona bezprzedmiotowa wobec stanowiska jakie zajął Zjazd w sprawie procedury głosowania, a po drugie byłaby to sprawa zmiany odpowiedniego paragrafu Statutu, do czego obecny Zjazd nie jest upoważniony. Na prezesa Zjednoczenia proponuje P. Kaczyński prof. Antoniego Ponikowskiego, zaznaczając, że kandydatura ta była już omawiana z przedstawicielami poszczególnych związków i znalazła ogólną aprobotę. Wniosek P. Kaczyńskiego przyjęto przez aklamację.

Następnie P. Kaczyński proponuje na jednego wiceprezesa dr. Opieńskiego, postawienie wniosku co do drugiego wiceprezesa pozostawia do porozumienia się delegatom. Jako drugiego kandydata na wiceprezesa P. Makowski proponuje P. Kaczyńskiego. P. Kaczyński prosi o zwolnienie go z tego zaszczytnego obowiązku zarezerwowanego zresztą statutem dla związków, które nie wyłoniły prezesa i oświadcza, że chętnie przyjmie w Radzie Naczelnej stanowisko gospodarza. Dr. Niezgoda stawia jako kandydata na wiceprezesa prof. Bolesława Wallek-Walewskiego. Przez aklamację wybrano zatem wiceprezesami dr. Henryka Opieńskiego i prof. Wallek-Walewskiego. Inne stanowiska w Radzie Naczelnej obsadzono w sposób następujący: Sekretarz dr. Jan Niezgoda, skarbnik P. Zygmunt Kaczyński, bibljotekarz P. inż. Borkowski.

Na dyrygenta Zjednoczenia P. Kaczmarek proponuje dyrektora Piotra Maszyńskiego. P. Wiechowicz wychodząc z założenia, że dyrygent Zjednoczenia będzie zmuszony do częstych podróży co byłoby zbyt uciążliwym dla dyrektora Maszyńskiego, proponuje obranie go dyrygentem honorowym, a na dyrygenta Zjednoczenia proponuje P. Lachmana. Po stwierdzeniu przez P. Niezgodę, że Statut Zjednoczenia nie przewiduje stanowiska honorowego dyrygenta, przewiduje natomiast członków honorowych, na wniosek dr. Opieńskiego uczczono przez powstanie z miejsc niespożyte zasługi dla pieśniarstwa polskiego dyr. Piotra Maszyńskiego i przez aklamację wybrano go na 1-go członka honorowego Zjednoczenia. Na dyrygenta Zjednoczenia wybrano P. Lachmana. Do Komisji rewizyjnej powołano PP. Fojcika, Makowskiego i Kamińskiego.

Do punktu co do wysokości wkładki rocznej zgłoszono trzy wnioski: 1. P. Barwickiego — 2 grosze od członka czynnego, 2. P. Kaczyńskiego — 5 gr od członka, 3. P. Pragłowskiego — ustaenie wkładki według liczby chórów przyczem związki płaciły by jednakowe wkładki. Ostatecznie przyjęto wniosek P. Barwickiego t. j. wkładka ma wynosić 2 gr rocznie od każdego czynnego członka.

Przy wniosku dr. Niezgody by związki jednorazowo wpłaciły pewną kwotę na wydatki złączone z rozpoczęciem działalności Rady Naczelnej, wywiązała się dłuższa dyskusja co do zakresu działalności Rady Naczelnej, przyczem część mówców uznała zasadę, że Rada Naczelna będzie prowadziła działalność swoją jedynie przez związki, część zaś oświadczyła się za szerszem ujęciem zakresu działania i uznała za konieczne stworzenie odpowiedniego aparatu kancelaryjnego. Ostatecznie uchwalono, że każdy związek ma o ile możności zasilić kasę Rady Naczelnej jednorazowem świadczeniem i niezależnie od tego w możliwie najkrótszym czasie nadesłać wpisowe i wkładkę roczną.

Do wniosku P. Kaczmarka by za organ Zjednoczenia uznać Przegląd Muzyczny, zabierali głos P. Kaczyński, P. Opieński, P. Wiechowicz, P. Raczkowski i P. Pragłowski. Po oświadczeniu P. Barwickiego, że związek Wielkopolski rezygnuje ze wszelkiej pomocy finansowej ze strony innych związków uznano, „Przegląd Muzyczny" za oficjalny organ Zjednoczenia i postanowiono umieścić to w tytule czasopisma. Równocześnie nałożono na towarzystwa obowiązek prenumerowania przynajmniej dwóch egzemplarzy. Przyjęto rezolucję P. Kaczmarka treści następującej: „Zjazd Delegatów wzywa wszystkich kierowników chórów polskich, aby zgłosili swoją współpracę w organie zjednoczenia". Przyjęto również rezolucję P. Wiechowicza, by do Komisji artystycznej powołać między innymi P. Kazurę P. Czerniawskiego — rezolucję P. Makowskiego, by przy działalności na kresach korzystać z usług kuratorjów szkolnych.

Wobec sprzeciwu większości delegatów punkt o regulaminie dla sędziów konkursowych spadł z porządku obrad. Poszczególne związki mają nadesłać swe opinje co do projektu opracowanego przez Związek Wielkopolski do Rady Naczelnej, która te wnioski rozpatrzy i poweźmie odpowiednią decyzję.

Na wniosek Dyrektora Lachmana uchwalono, że każdy związek ma postarać się o urządzenie koncertów dla uczczenia działalności Piotra Maszyńskiego a z dochodów stworzy się fundusz który będzie oddany do dyspozycji 1-go członka honorowego Zjednoczenia,

Na wniosek P. Kaczyńskiego, który odczytał pismo Komitetu Budowy pomnika Chopina skierowane do Zjazdu Delegatów z prośbą o uczczenie wielkiego genjusza polskiego polecono Radzie Naczelnej zajęcie się sprawą urządzenia odpowiednich koncertów i przyjścia z pomocą Komitetowi.

W końcu przyjęto jeszcze nast. rezolucje: P. Pragłowskiego by ze strony Zjednoczenia Związków uczczono odpowiednio zwłoki Nieznanego żołnierza, P. Mazura, by do prasy dawać komunikaty o zjazdach śpiewackich, P. Fojcika, by związki poszczególne przy zestawieniach umieszczać kolejno według daty powstania a więc nast. Związck Wielkopolski, Związek Śląski, Związek Pomorski, Związek Małopolski, Związek Mazowiecki, Związek Kielecki, P. Raczkowskiego by starać się w Min. W. R. i O. P. o pozwolenie na urządzenie koncertów i prób w aulach szkolnych a pozatem wejść w porozumienie z Syndykatem Dziennikarzy.

Po zakomunikowaniu przez P. Kaczyńskiego, że uzyskał 2 loże do opery dla delegatów, Zjazd zamknięto o godz. 15-tej.

Śniegocki sekretarz.

Związek Wielkopolski.

8-go listopada odbył się ostatni tegorczny Zjazd (Okręg I) czyli „zawody śpiewacze" w Poznaniu w sali Uniwersytetu — oraz 25-letni jubileusz założenia Harmonji. Udział brały wszystkie 11 Kół miasta Poznania; nagrodę wędrowną dar miasta Poznania zdobyło „Koło Śpiewackie Polskie" pod batutą dyr. prof. St. Wiechowiczą.

Obszerny referat o popisach i uroczystości w przyszłym numerze Przeglądu.

Zebranie Prezesów i Dyrygentów Okręgowych wraz z Zarządem Głównym.

W niedzielę 8-go listopada odbyło się w sali Uniwersyteckiej zebranie j. w. podane. Okręg 14-ty był nieobecny, również Okręg 10-ty (który się uniewinnił) pozatem wszystkie Okręgi miały swych przedstawicieli, niektóre nawet 4—5, co dowodzi, że nowy projekt popisów śpiewaczych żywo interesuje nasze Chóry. Zarząd Gł. reprezentowało 9-ciu członków.

1) Przewodniczył p. Prezes Dr. Opieński, który po powitaniu i stwierdzeniu obecnych — referował o założeniu

„Zjednoczenia Związków Śpiewaczych w Polsce".

2) Dyrektor pr. Raczkowski przedstawił nowo opracowany projekt popisów śpiewaczych (reforma i reorganizacja dotychczasowych Zjazdów śpiewaczych). Po krótkiej dyskusji i wiadomości, że projekt będzie podany w Przeglądzie — uchwalono, że poszczególne Zarządy Okręgowe projekt z Kołami przedyskutują i swe spostrzeżenia i wnioski do biura Związku nadeślą.

3) Gen. sekretarz referował o rozpaczliwym stanie Kasy Związku, nawołując do naprawy, inaczej cała praca Związku kuleć musi.

4) Prezes przedstawia obecny stan „Przeglądu", który ze strony Kół Związkowych doznaje za mało poparcia: jeszcze mniej ze strony Kół Związków Małopolskiego, Pomorskiego i Mazowieckiego.

Podczas dyskusji wyrażają różni Delegaci swoje spostrzeżenia i życzenia co do redakcji „Przeglądu, na co p. Prezes przyrzeka w przyszłości wprowadzić pewne zmiany.

5) Budżet Wkp. Zw. Kół Śp. na rok 1926 uchwalono jak następuje:

Dochód

Wstępne od Kół	75,0
składki związkowe	6 000,00
udział ze Zjazdów	1 000,00
z wydawnictw Związku	2 500,00
różne	1 425,00
razem	11 000,00

Rozchód

Biuro — pomieszkanie 600		4 200,00
utrzymanie biurą 600		
pensja sekretarza 3 000		
podróże członków Gł. Z.		600,00
deficyt zjazdowy		500,00
decicyt „Przeglądu"		3 000,00
nowe wydawnictwa		2 000,00
różne		700,00
razem		11 000,00

Wstępne od Koła nowo przystępującego do Związku unormowano jak dotąd na zł. 5,00 a składkę roczną 50 gr. rocznie od członka.

Za Zarząd Gł. *Barwicki.*

Do wszystkich Kół całej Polski.

Jeżeli „Przegląd" ma być prawdziwym organem śpiewaczym — winne wszystkie Koła nie tylko abonować, regularnie opłacać abonamenty — ale nadsyłać krótkie wiadomości o koncertach i występach publicznych.

W pierwszej linji muszą iść Zarządy Związkowe nadsyłając swe komunikaty i wiadomości z życia Związku. Jak dotąd — zainteresowania się „Przeglądem" ze strony Zarządów Związkowych (z wyjątkiem Kieleckiego) nie ma.

Red. „Przegl."

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu